ENRICO SOMARÈ

GIOVANNI SEGANTINI

A CURA DEL COMITATO PER LE ONORANZE A
GIOVANNI SEGANTINI
TRENTO

«B. EMMERT»

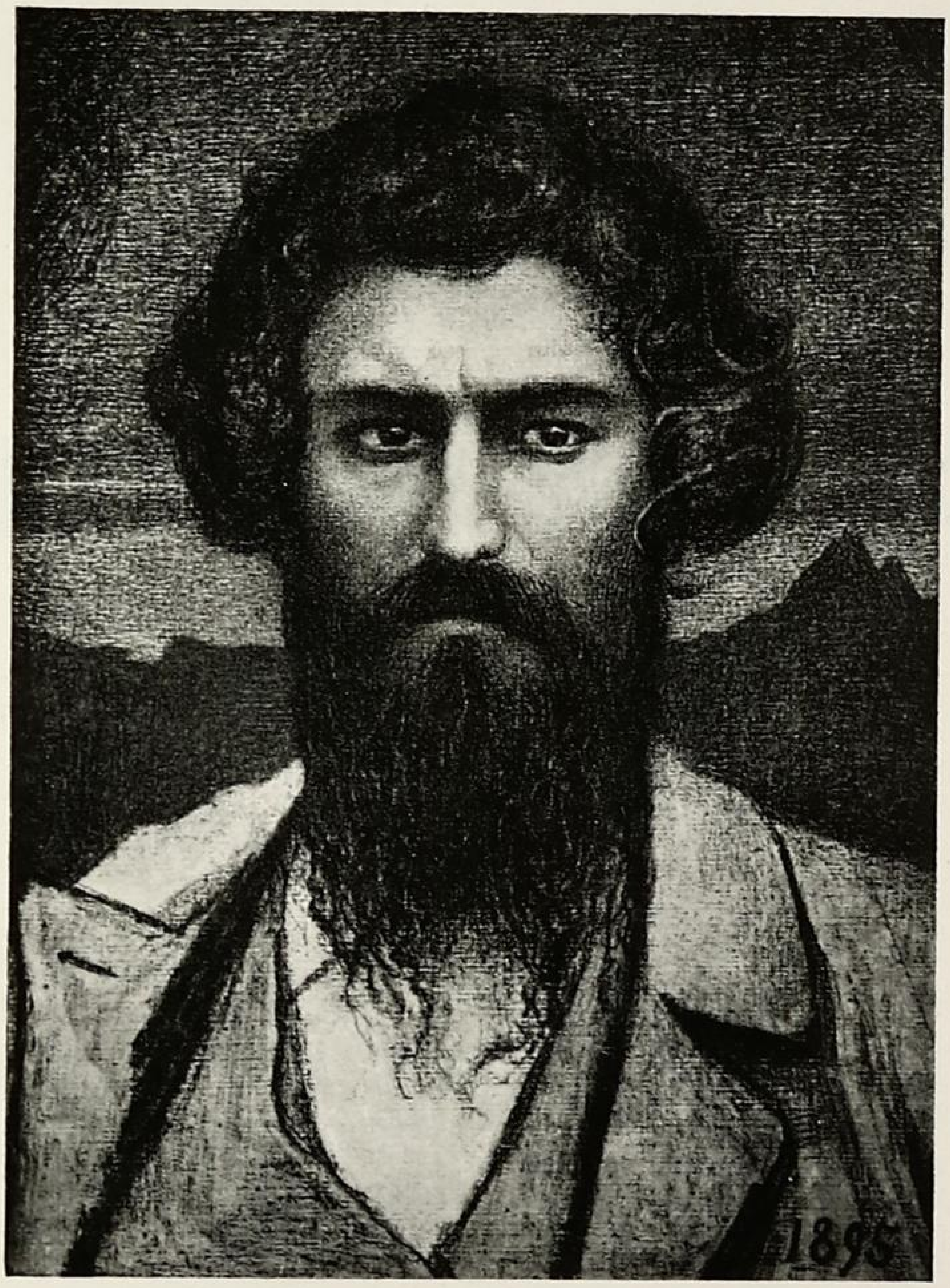
K 2804177
D 244034

FA
T
680

ENRICO SOMARÈ

GIOVANNI SEGANTINI

A CURA DEL COMITATO PER LE ONORANZE A
GIOVANNI SEGANTINI
TRENTO



Autoritratto di G. Segantini

COMITATO D'ONORE

PRESIDENTE

On. Dott. ALCIDE DEGASPERI, Presidente del Consiglio dei Ministri

On. Prof. Dott. GUIDO GONELLA
Ministro della Pubblica Istruzione

Sen. Prof. Dott. Arch. GUCLIELMO DE ANGELIS-D'OSSAT
Direttore Gen. delle Antichità e Belle Arti

Prof. Dott. LUIGI MENAPACE
Presidente del Consiglio Regionale

Avv. Dott. TULLIO ODORIZZI
Presidente della Giunta Regionale

Dott. DINO ZIGLIO
Sindaco di Trento

Rag. CAMILLO LUTTERI
Sindaco di Arco

Prof. GIUSEPPE DAL RÌ
Provveditore agli Studi

ERNESTA BATTISTI-BITTANTI

Dott. RODOLFO PLANTA
Presidente del Consiglio di Stato del Cantone dei Grigioni

On. PIETRO ROMANI
Commissario per il Turismo

Dott. EDOARDO BISIA
Commissario del Governo per la Regione

On. Avv. ENRICO CONCI
Senatore della Repubblica

On. Dott. Ing. GIUSEPPE VERONESI
Sindaco di Rovereto

Dott. ANGELO CAMPIGLIO
Presidente dell' Accademia di Brera

Dott. LIVIO bar. FIORIO
Presidente dell'Accademia degli Agiati

GOTTARDO SEGANTINI

COMITATO ESECUTIVO

Avv. GINO MARZANI - *Presidente*

Dott. CESARE CARTA - Dott. VITTORIO EMANUELE FABBRO
Dott. Ing. Arch. EZIO MIORELLI - Dott. GINO OSSANA
Dott. MARIO PEDINELLI - BICE RIZZI
Dott. REMO PEDROTTI, *Segretario*

PRESENTAZIONE

Nella ricorrenza del cinquantesimo anniversario della morte di Giovanni Segantini era doveroso che il Trentino rendesse un tributo di omaggio alla memoria di questo grande conterraneo, che da una squallida infanzia e da una stentata avventurosa giovinezza, assurse per virtù di volontà tenace e di forte ingegno a vette eccelse, creando capolavori che portano il suggello del genio.

La fama da lui conquistata nel campo internazionale dell' arte è titolo di vanto per il paese che gli ha dato i natali e lo annovera tra i suoi figli più meritevoli di ricordo e di glorificazione.

Il Comitato Esecutivo per le onoranze ringrazia l'On. Alcide Degasperi, Presidente del Consiglio dei Ministri, di avere accettata la presidenza del Comitato d'Onore, e tutte le illustri personalità che consentirono di parteciparvi; il Governo e gli Enti regionali e locali, che accordarono generosi contributi per realizzare le manifestazioni.

Queste consistettero in parecchie conferenze popolari, nella commemorazione ufficiale tenuta dal prof. Enrico Somarè il 14 giugno a Trento e ripetuta il giorno successivo a Bolzano, nel pellegrinaggio trentino alla tomba del Segantini al Maloja, svoltosi nei giorni 10 e 11 settembre e nella presente pubblicazione.

Il Comitato ha anche approntato il disegno di un francobollo col ritratto di Segantini, che il Ministero delle Poste e Telecomunicazioni ha promesso di emettere entro il prossimo anno.

La città di Arco, che ha fiancheggiata l'opera del nostro Comitato, dedicherà il 9 ottobre prossimo speciali onoranze al suo grande concittadino.

COMMEMORAZIONE DI GIOVANNI SEGANTINI

(Discorso tenuto nella sala della Società Filarmonica di Trento, il 14 giugno 1949)

Per raggiungere l'arte e la persona di Giovanni Segantini, che la sorte ha fatto nascere a piè del monte che serra Lamagna e il destino morire fra le cime di un altro monte, si dovrà ripercorrere il cammino tracciato sulla dura terra dalla sua volontà di salire sempre in alto. Prima di intraprendere questa ascensione mi si consenta di prospettarne le difficoltà. A che gioverebbe parlare della vita e dell'opera di questo nostro artista solitario e imperterrito, in termini biografici e critici, per rappresentativi e penetranti che fossero, se non mi riuscisse di estrarre il significato poetico della sua vita e della suo opera? Il mio dire si ridurrebbe ad essere nient'altro che un equivalente, un parallelismo, non dirò superfluo, ma poco rilevante. La critica d'arte moderna, per non voler essere retorica ma scientifica addirittura, ha raramente provato di possedere così perfetti strumenti d'interpretazione da meritarsi il titolo di scienza, e ha dimostrato sovente di aver perduto, per l'usura arrecata dal suo tecnicismo inconcludente, la coscienza dell'arte.

Non la retorica, che ne rappresenta la deformazione, ma la poetica, che non pretenda di condizionare l'arte, ma solamente di interpretarla, ci può aiutare a salire nella sua sfera, a scendere nelle profondità del misterioso processo che ne accompagna l'avvento, come riconobbe Goethe, quando, degli Inni Sacri di Manzoni, scriveva: « questa materia misteriosamente sua ». La prima condizione per tentare questa interpretazione è di stabilire la natura del suo rapporto con la realtà. E' questo un rapporto semplicemente intuitivo o superiormente religioso o effettivamente drammatico? Nel primo e nel secondo modo, per pura intuizione o per pura religione, non sussisterebbe, di fronte all'artista intuitivo o mistico per definizione, se non l'ostacolo estetico fra l'intuire e l'esprimere, mentre la lettura dei grandi poeti, la visione delle opere dei grandi artisti ci assicurano che questi poeti e questi artisti, nei loro momenti risolutivi, hanno

dovuto affrontare la materia stessa della vita e della storia come un impedimento opposto ai loro sentimenti, frapposto ai loro ideali, un ostacolo enorme, che hanno cercato di sormontare spostandolo, come Dante, con la forza della sua sentenza che la Vita è un correre alla Morte; eludendolo, come Calderon, con l'ipotesi prodigiosa che la Vita è Sogno; apostrofandolo, come Shakespeare, che fa dire a Macbeth: « la Vita non è che un'ombra che cammina, un commediante che si pavoneggia e si agita sulla scena del mondo, una favola narrata da un idiota, piena di furore e di terrore, che non significa nulla ».

Uscite da una bocca shakespeariana, queste parole violente, nelle quali si conosce il grido dell'esperienza, ma non la voce della virtù, riassumono la tesi del rapporto tra l'artista e la realtà in termini esclusivamente drammatici, che includono il concetto di ostacolo, ma di un ostacolo insormontabile, irremovibile, che converte quel rapporto in contrasto. Il carattere irreligioso di questa tesi è palese. La drammaticità dell'artista è sempre accompagnata dalla speranza di un superamento, qualunque sia la meta che il suo spirito anela di raggiungere, e questo superamento non può aver luogo che nella sfera degli ideali superiori e soprannaturali, per cui si dovrà giungere alla conclusione che se il rapporto tra l'artista e la realtà non può non essere drammatico, sarà religiosamente drammatico o drammaticamente religioso.

Parlo di quegli artisti che hanno fatto della loro vita milizia per la difesa di un principio, per l'avvento di una verità, e che io chiamerei gli avversari della realtà corruttibile, non dei suoi complici, fra i quali si debbono purtroppo annoverare acuti e rari ingegni mondani, disgraziatamente disposti a corrompersi e a corrompere, ingegni comici di imitatori e di assimilatori, squisitamente esperti nell'arte di descrivere gli aspetti del vero naturale, i sensi e i sentimenti del vero morale, ai quali manca tuttavia la coscienza della realtà come ostacolo e la virtù di combatterla rappresentandola non per acquiescenza ma per contrapposizione, per sublimazione superatrice. Se la difficoltà di chiarire questa distinzione non mi ha impedito di essere abbastanza persuasivo, la distanza che separa gli artisti acquiescenti e descrittivi dagli artisti imponenti e rappresentativi, gli uni destinati a esercitare inconsapevolmente la funzione di complici della realtà e gli altri a sviluppare consapevolmente l'azione di avversari di ogni materia, dovrebbe apparire, allo sguardo dei miei benevoli ascoltatori, profonda.

Giovanni Segantini, nato e vissuto in un'epoca di naturalisti sentimentali, appartiene alla schiera valorosa degli avversari della realtà, per l'ansia e per l'amore che lo traevano alla scoperta di un

Mattutino

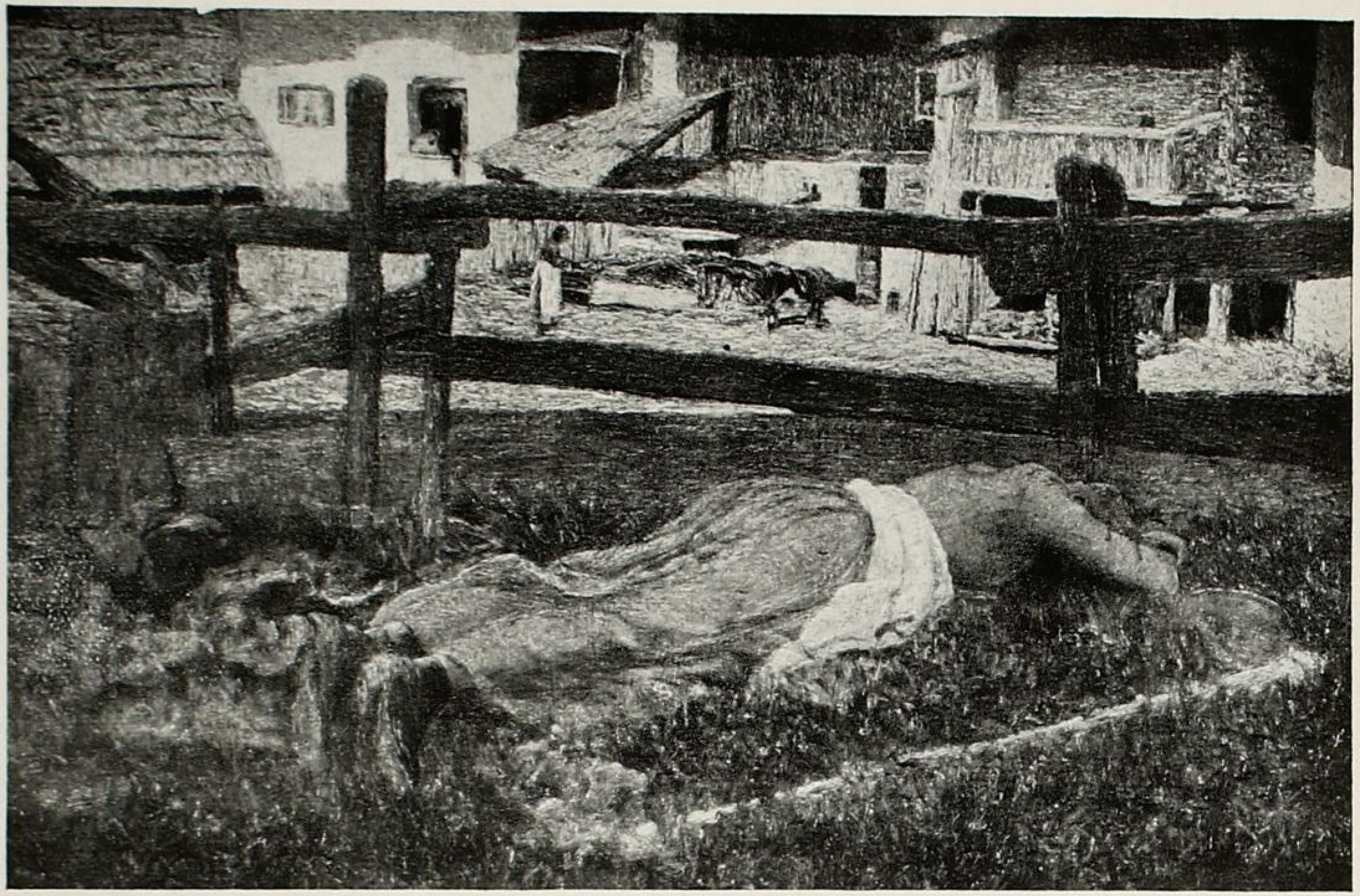
Alla Stanga

vero superiore, e si ricollega, sotto questo rapporto, ai grandi interpreti della vita e della natura. Forse egli non ebbe intera la coscienza della sua diversità, forse non avvertì pienamente di non essere un contemporaneo conforme, e che il suo voler stare e vivere in solitudine non era solamente l'effetto di una disposizione personale, ma la conseguenza del suo non conformismo anacronistico. Oggi, trascorso mezzo secolo dall'anno della sua morte, la sua figura diversa si accampa contro le montagne fra cui volle vivere amando e operare fantasticando, solcato il volto risoluto dai segni di quel carattere avverso. Non si poteva tentare di comprenderlo e di commemorarlo senza averlo fissato, non si poteva rievocarlo, per ripercorrerne il cammino, prima di aver determinato la tempra della sua volontà, la forma del suo spirito. Non era un segreto, ma restava soltanto una evidenza allegorica. La personalità di Segantini è drammatica. Il suo svolgimento è stato lo sviluppo di un dramma, le persone del quale furono la sua fanciullezza dolorosa, la sua adolescenza randagia, i suoi sogni, le sue paure, le sue fughe, le sue campagne, le sue montagne, i suoi simboli, e il protagonista era lui, più forte delle sue vicende avverse.

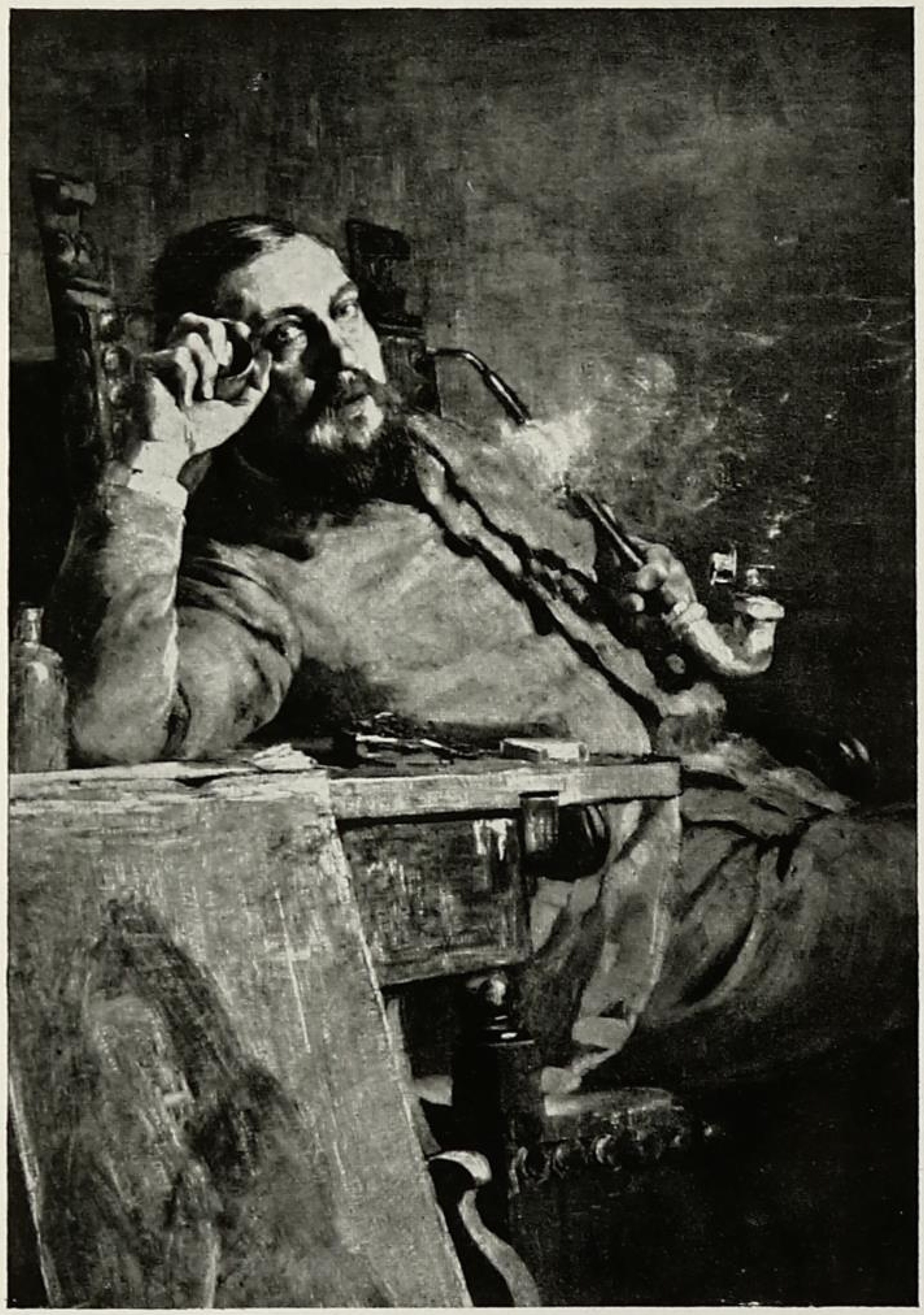
La sua nascita ad Arco nel giorno 15 gennaio 1858 è una gloria del luogo che gli ha dato i natali. I primi passi, i primi sensi di un artista, quindi si dimostrano inseparabili dal ritmo del suo destino, dalla sostanza della sua coscienza, sono l'infanzia stessa di una fatalità. Per gli antichi era fatta di eventi oscuramente predestinati, cioè preventiva. Rispetto ai moderni si potrebbe dire che invece la sua manifestazione è catartica. Non si nasce, si diventa fatali, e diventandolo parrà d'esser nati sotto il suo segno. Per diventarlo, occorre in fatti che il centro della personalità dell' artista rimanga fermo, facendo quasi da perno al suo sviluppo, e questo punto d'appoggio è un'intima, costante, immutabile fedeltà alle proprie origini, che alla servitù sentimentale che ci trattiene o ci riporta volentieri al luogo natio congiunge, nello spirito e nei sensi dell'artista profondo, un legame, un tramite originario. Legame visivo, che sarà la radice della sua visione; legame etico ed etnico, che sarà quella delle sue passioni e il tramite fantastico della sua immaginazione. Per chi li legga concentrando la sua attenzione sulla loro sostanza, nei brevi scritti autobiografici di Segantini, ov'egli narra ricordando episodi e trasalimenti della fanciullezza, si scorgono, come sulle pareti scoperte dei monti, gli strati primigeni della sua personalità, del suo talento, del suo destino, che incominciava a plasmarsi. « Sono — egli scriveva — il secondo ed ultimogenito. Il primo perì vittima delle fiamme, ed io nascendo cagionai a mia madre una infermità che ci costrinse cinque anni dopo di andare a Trento, ma le cure

non valsero. Io la ricordo ancora mia madre... Ma rivedo coll'occhio della mente, quella sua figura alta, dall'incedere languido. Era bella, non come aurora o meriggio, ma come tramonto di primavera ». La morte della madre fu la prima scossa, il primo cerchio di solitudine e di tristezza che si strinse intorno al suo cuore di fanciullo. Il secondo cerchio, quando a sei anni si trovò a Milano nella soffitta in cui viveva con la sorellastra incresciosa, fu la scomparsa del padre: « Le due camerette che abitavamo avevano due finestre molto in alto, sicchè io anche salendo in piedi sulla tavola non riuscivo a vedere che il cielo. Perciò non stavo solo volentieri; mi prendevano spesso dei brividi di un'indefinibile paura; e allora scappavo per uno stretto corridoio che metteva sul pianerottolo della scala, là dove per una finestra quadrata potevo discernere una lunga stesa di tetti e di campanili, e, sotto, un cortiletto chiuso e profondo, che pareva un pozzo. A quella finestra stetti le lunghissime giornate di molti mesi; e per un pezzo aspettavo sempre il babbo, che mi aveva detto che sarebbe tornato presto; invece non lo vidi più ».

Declinano, questi dati biografici, i primi lineamenti dell'essere, i primi smarrimenti dell'esistere segantiniano. Per averla sofferta, vi riconosco l'angoscia del fanciullo nato e cresciuto in campagna, che si trova a stare lungamente solo in una soffitta milanese. Sarà sovente il principio di una deformazione o di una repressione psicologica, e può diventare talvolta la molla di una crisi di liberazione, nella quale si deve scorgere l'impeto di un ingenuo furore, che ha già carattere di una rivolta. La rivolta di Segantini fu ordinata da tre complici involontari: la triste solitudine quotidiana, l'estraneità della sorellastra, la brutalità di un portinaio plutonico, che un giorno, per punirlo di aver fatto piovere dalla finestra nel cortile buio del casamento, per fingere una nevicata, minuti pezzi di carta, gli fu addosso, lo afferrò, lo piegò, gli tenne la testa fra le gambe come in una morsa, mentre lo percuoteva: « Seppi più tardi — egli scrisse ricordando il suo spavento e il suo pianto — che quel demonio era il portinaio ». L'episodio, che in questa o in un'altra guisa non mancherà mai nel repertorio biografico dei ragazzi poveri, non è impressionante in sè stesso, ma l'ombra dell'episodio, allungandosi nella sua mente di fanciullo fantastico e desolato, vi divenne causa di terrore. Fu allora che immaginò di fuggire. La sua prima fuga, poichè i mutamenti di luogo che si susseguirono durante la sua carriera furono sempre determinati da un'insofferenza, urgendo nel suo spirito l'ansia di ritrovare sè stesso, è stato il primo passo violento nella direzione di questo ritrovamento, nuova testimonianza di un'altra verità fondamentale, che lo sviluppo degli artisti grandi, mentre appare da un lato come un procedere verso un fine, da un



Riposo sul campo



Ritratto di Alberto Grubic

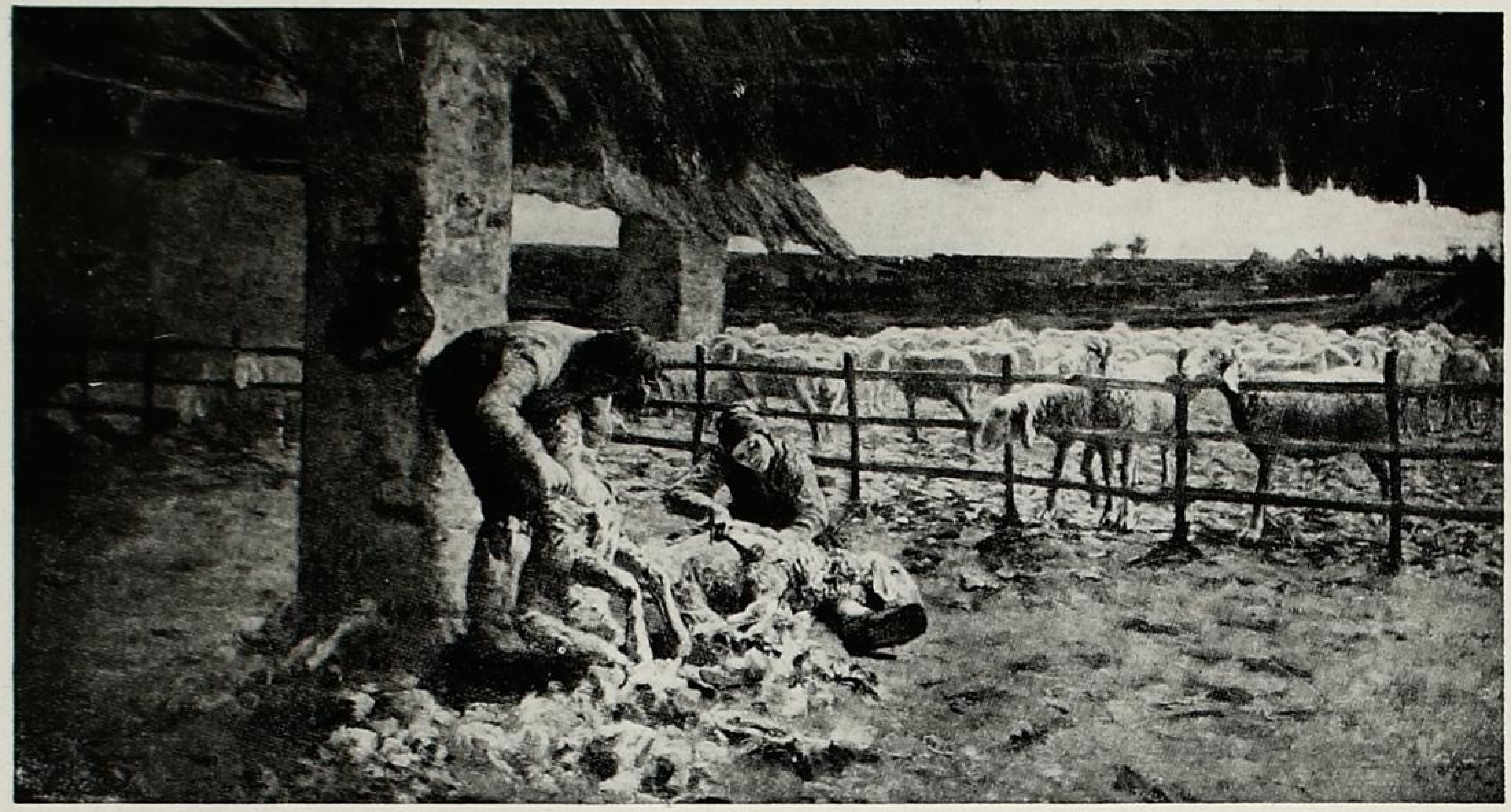
altro lato prende segretamente il carattere di un ritorno alle origini, contraddistinzione che soltanto il genio può risolvere. Segantini, fuggendo, non faceva che andare verso una terra promessa e perduta, oscuramente dipinta nella sua immaginazione: « Ricordo che era una giornata calda, soffocante, ma tutta quella luce, quel sole radioso, quei campi, quegli alberi mi davano un'ebbrezza di gioia, come se io avessi le ali... Quando incominciò a imbrunire il pensiero della notte che si avvicina mi spaventò stringendomi il cuore, mettendomi addosso dei brividi... Grossi nuvoloni si allargavano nel cielo e io lottavo fra il timore delle tenebre e la stanchezza... Mi lasciai cadere affranto sul margine della strada, presso un grosso tronco d'albero, e lì non so cosa avvenisse, ma certo dovetti essermi addormentato. Mi risvegliai trasognato... Due uomini stavano davanti a me: uno era vecchio e recava in mano un grosso ombrello, l'altro, molto più giovane, reggeva il fanale di un carro, il carro si disegnava nell'ombre in mezzo alla strada... La strada era nera, soffiava il vento e la pioggia era quasi cessata... ».

Forse, accorso a proteggerlo, un araldo di quell'angelica schiera che doveva scendere tra i rododendri e le nevi dei suoi dipinti gli era accanto mentre, per opera della sua deserta volontà già desta, il suo spirito fertile concepiva l'artista che divenne. Accolto da una gente di quel contado lombardo, si ritrovò nel suo clima rurale, nel suo elemento visivo, non avendo ancora sette anni, l'età in cui le nature più fervide e più plastiche sono meglio disposte alle impressioni che restano, se corrispondono alle loro inclinazioni native. Forte di questo istinto, che non doveva tardare a fargli riprendere la fuga, protetto da quell'angelo seguace che gli appariva sul ciglio delle strade battute, l'energico ragazzo, preso in una rapida di miseria nera e d'avventura squallida, fu più volte sul punto di perdersi e di sparire nei suoi gorghi. Mi sono sovente indugiato, rimeditando i casi della sua adolescenza randagia, a immaginare il suo moto, non il suo stato, e attraverso la buia sequela dei suoi giorni e mesi e anni di indigenza, accompagnata da ogni sorta di attriti, dalla fame, del lastrico, del vagabondaggio, mi è parso di vedere un altro segno del suo destino, che obbligandolo a temprare il metallo della sua volontà, costringendolo a soffrire le pene, le mortificazioni, le violenze del vivere nella più elementare condizione di vita, gli insegnava il modo, l'unico forse, di toccare il fondo della realtà. Per quel provvidenziale contrappunto dei compensi umani, che attenua il nostro disagio di fronte alle disparità sociali, la sua sventura e povertà di allora divennero la sua ricchezza morale di poi, e i frutti ch'egli colse in seguito di quell'esperienza dovevano in fatti persuaderlo a credere che era stata una grazia e a ricavarne quell'originale aforisma che si legge

nelle sue note autobiografiche: « Di un uomo nato ricco si può dire che è nato disgraziato ».

Tutto d'altronde, nel corso della vita di un artista della sua tempra, ci appare logico, concatenato, fatale. Quel che sembrava un caso, vi diventa necessità. Compiuta l'opera della sua prima formazione morale, da quel rude fabbro di coscienza che si chiama destino, doveva cominciare quella della sua formazione artistica, perchè dall'essere già, come egli era, una giovane pianta d'uomo resistente al diventare un forte artista correva molto spazio, e distanze anche più lunghe lo attendevano, come altrettanti ostacoli da superare, sulla via della grandezza. Desideroso di apprendere, ma riluttante a ogni giogo, dopo tentativi intermittenti di fare da sè, e che si riducevano a non esser altro che una prova della sua disposizione a disegnare e dipingere sui muri, sui cartoni e sulle insegne, si iscrisse all'Accademia di Brera, mentre si sarebbe trovato meglio nella bottega di un maestro a fare da garzone e da aiuto praticante. Ma la Bottega degli antichi era un ricordo, gli Studi dei pittori contemporanei più o meno celebrati luoghi in cui non si impartivano se non lezioni di individualità e di tecniche in certo modo private, che non potevano avere l'efficacia di un insegnamento positivo, e l'Accademia, con i suoi difetti e i suoi pregi, restava perciò l'unico terreno dove si potesse coltivare l'arte di imparare l'arte. Il bilancio delle perdite e dei profitti accademici di questo primo Segantini poco persuaso dai precetti e dai canoni braidensi, e tuttavia convinto di essere un autodidatta momentaneamente travestito da allievo, non si presta a un sicuro apprezzamento fuorchè in un punto, cioè che alla fine del suo noviziato, il quale durò cinque anni, dal 1877 al 1881, di cui due trascorsi frequentando la scuola di Ornato e altri tre seguendo i corsi di Figura, egli disponeva di strumenti di espressione, se non di principii, e si trovava nella condizione di affrontare una tela e di invaderla a forza di pittura. Il saggio che egli presentò al termine dell'ultimo corso, il « Coro della Chiesa di S. Antonio », non era scolastico e si distingueva per un suo chiaroscuro contrastato e lacerato a strappi grondanti luce sull'ombra.

Era l'epoca della Scapigliatura Lombarda, che volgeva al tramonto. Il suicidio di Federico Faruffini aveva tinto di sangue il cielo dell'arte nel 1869. Tranquillo Cremona moriva avvelenato di colori nel 1878. Daniele Ranzoni si spegneva vaneggiando nel 1889. Questi nuovi romantici, più vulnerabili dei loro predecessori, pagano con la morte prematura il prezzo dei loro ideali febbrili. Di un'indole fortunatamente diversa, e armato di un carattere temprato, anzi coniato dalle intemperie, dalle solitudini e dai dolori sofferti, Segantini non poteva contrarre quella febbre, e la natura dei suoi ideali, se da principio parve consentire alle maniere del romanticismo pittorico, non



Tosatura delle pecore

Ragazza al balcone

tardò a respingerle, spostandosi e salendo ad altre sfere, sotto la spinta di altre concezioni. Da quella Scuola Lombarda, egli non derivò le ideazioni, ma la materia, e si deve aggiungere che questa, rielaborata e riplasmata da lui, subì l'impronta della sua energia. Il dissidio che doveva spingerla a separarsi da quella Scuola è latente pur già nella sua produzione variabile del periodo milanese, che a volte si condensa e si rafforza, come in una « Figura di Signora con l'ombrellino », o nel « Ponte di San Marco sul Naviglio », in qualche ritratto, in qualche natura morta, là dove il volto della sua pittura, rifuggendo dai consueti umori, si fa scuro, si fa improvvisamente serio, segantiniano.

Quando, nell'anno 1881, decise di lasciare la città per la campagna, la Milano romantica per la Brianza rustica d'allora, il suo carattere d'uomo era formato, premessa e condizione per una robusta formazione del suo carattere d'artista. Che pittore sarebbe diventato? Quali mete avrebbe toccato? Egli lo sapeva solo confusamente, per aspirazioni insistenti, ma indeterminate. Disponeva di un istinto e di un mestiere, ma non ancora di una tavolozza personale e di una visione, e per visione egli intendeva e pensava a un che di ideale, che avesse la forza di penetrare gli spessori della materia, di attraversare la struttura stessa del vero. Cosa indispensabile dunque per comprendere il suo sviluppo, è di considerarlo sotto il rapporto di questo proposito, che comporta, accanto al processo intuitivo dell'ottica realistica, l'intervento volitivo di un'ottica idealistica, che in un primo tempo, come contenuto e riassorbita nella realtà naturale dei suoi soggetti, non potè operare che nel senso del loro sviluppo spaziale, l'ottica dello spazio essendo per sua natura idealistica e realistica insieme. L'importante conquista non dipese soltanto dall'applicazione delle regole della prospettiva matematica e dei principi della prospettiva aerea. Gli spazi che egli veniva conquistando non erano solamente prospettici o pittorici, ma luoghi pieni di natura e di vita e di significati morali. « Il Mattutino » del 1885, un quadro manzoniano, con quella gradinata che sale verso il sagrato, declinando il cielo soavemente modulato in rosa sovr'esso. « La Tosatura » del 1885, un'opera semplicemente georgica. « Alla Stanga » del 1886, che affronta e abbraccia la distesa dei pascoli, il monte, l'orizzonte illividito e rabbuiato, stando quelle mucche alla stanga come costernate per la minaccia del cattivo tempo. La vastità di questo dipinto assorbono lo sguardo, attirano la mente a percorrerle, meditandole, occupano l'animo come suoni gravi. Non sembra a volte di udirvi la sonorità di un rintocco che li invade coi suoi cerchi sempre più larghi?

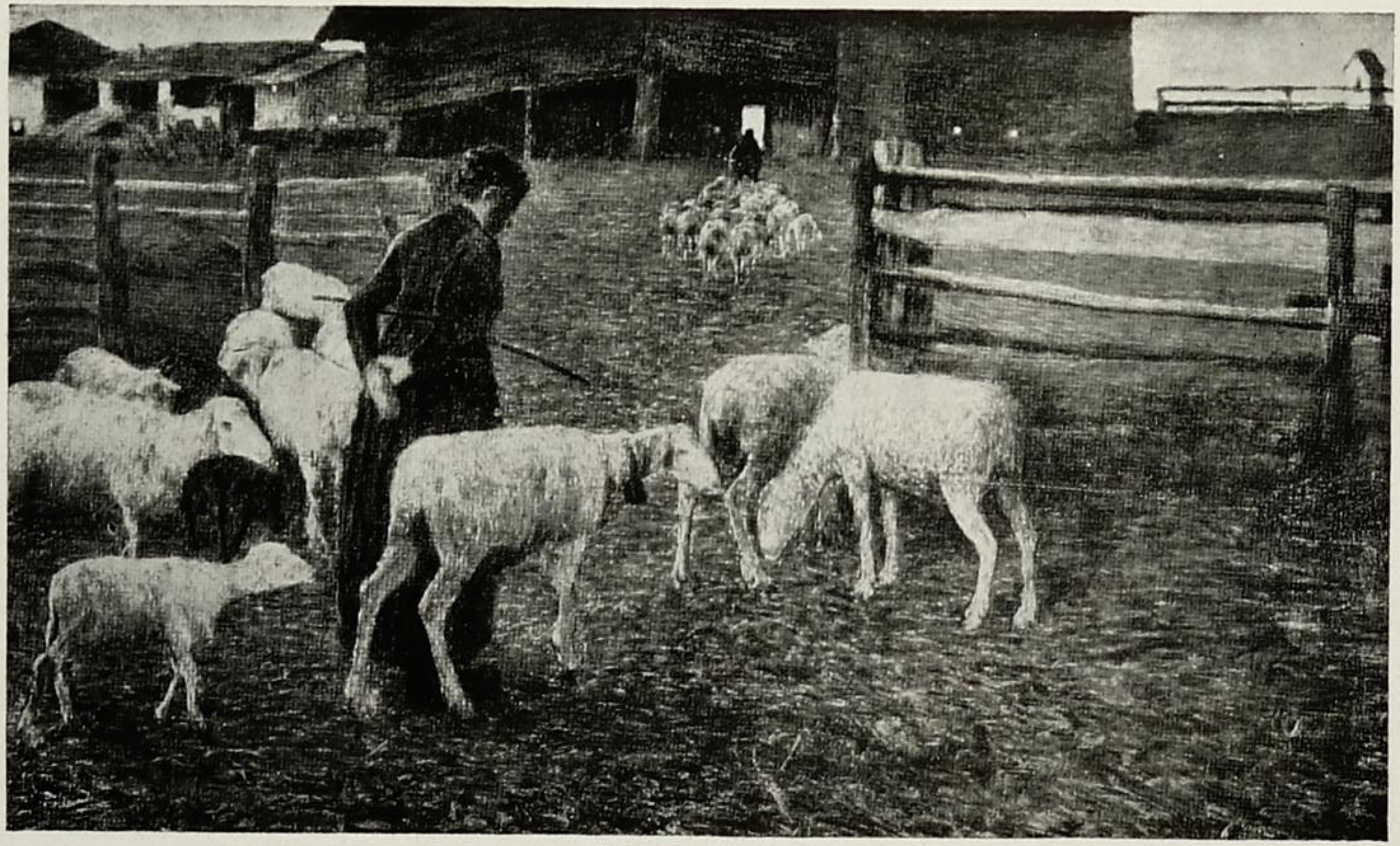
Questo potere di evocazione, questa facoltà di produrre, con una rappresentazione visiva, un effetto morale e spirituale complesso, ancorchè il suo punto di risoluzione debba rimanere artistico, non

contraddicono, anzi consacrano l'ufficio della grande pittura: « L'arte — scrive Segantini — deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato, l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragion d'essere. La suggestività di un'opera d'arte è in ragione della forza con cui fu "sentita" dall'artista nel concepirla, e questa è in ragione della finezza, della purezza, dirò così, dei suoi sensi. Mercè sua, le più lievi e fuggevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza; ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante l'esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze affinchè persista attiva la energia iniziale; è tutta una vibrazione dei suoi nervi intenti ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio con l'evocazione continua, perchè l'idea non si dissolva o divaghi, l'idea che deve prendere corpo sulla tela, creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera ».

I termini di questa complicata argomentazione segantiniana sottintendono più propriamente che l'arte è lo sviluppo di un'intuizione che prenderà corpo e nessuna opera d'arte può reggere e durare senza avere uno spirito in corpo. Quante pitture, che parevano vive, si riconobbero morte fin dalla nascita appunto per non possederlo! La necessità d'infondere sulla sua opera una spiritualità che ne assicurasse la durata era il problema di Segantini. Le soluzioni che ne aveva tentato a Pusiano dovettero sembrargli, per stare alla sua formula, più materialmente vere che spiritualmente reali. Gli sarà parso che quei dipinti non fossero abbastanza splendidi, abbastanza profondi. Lo splendore delle ore, la profondità dello spazio, il senso delle opere alpestri, lo sollecitavano a tentare, di quell'arduo problema, soluzioni più alte.

Perchè il grande artista, salvo casi rarissimi di una operosità che si svolge senza contrasti e tumulti, e che forse lo sono apparentemente soltanto, è un combattente pronto a perire piuttosto che rimanere mediocre, e consapevole che la conquista del vero gli pone il dilemma: o limitarsi a rappresentarlo com'è o altrimenti trascenderlo e riassumerlo per universali, non esita a correre il rischio mortale di perdere il vero intuitivo e di non poter raggiungere l'altezza del vero sublime. Segantini, fra questi risoluti scalatori di rocce ideali, è stato se non erro il più temerario: « L'arte — dice in un suo pensiero — è mediatrice fra Dio e l'anima nostra, anzi, poichè l'anima nostra è parte di Dio stesso, l'opera d'arte deve essere un'espressione divina ». E se da queste parole sembrerebbe che l'arte sia chiamata ad assolvere i compiti della religione, il concetto adombrato da Segantini effettivamente consiste nell'attribuire all'arte un carattere religioso.

Ave Maria a trasbordo



Ritorno all'ovile

Se il primo passo umano verso la conquista di questo vero già lo aveva mosso, il secondo sarà invece un passo da gigante, che lo porterà dai pascoli e dai casolari di Brianza alle Alpi dei Grigioni a Savognino, dove la cadenza diversa dei giorni trasparenti e delle notti limpide, la lucidità delle cose, la limpidità dei silenzi gli consentiranno di avvertire il ritmo del tempo e l'attrito metafisico di questo ritmo sospeso con lo spazio. Quello di Savognino fu il periodo nuziale della sua giovane maturità. Durato cronologicamente pochi anni, la sua durata ideale continua. « Qui la mia arte — egli scrisse nel 1891 — prese quel carattere che ancora conserva. Quel misterioso divisionismo dei colori che voi vedete nell'opera mia, non è che naturale ricerca della luce ». Misterioso, egli lo ha chiamato, non tecnico, riducendolo così a strumento d'espressione per sè stesso, e non sempre gli riuscì di sventare questo pericolo, sarebbe rimasto soltanto una proprietà dell'ottica scientifica, serva, e non padrona, dell'ottica spiritualmente pittorica.

La ricerca divisionistica della luce interveniva a rendere più pura la sua materia, su cui pesava ancora qualche grossezza e qualche opacità, più limpida, non meno plastica, come sarebbe accaduto se egli avesse commesso l'errore di farne una ricerca, anzichè complementare, esclusiva. La « Vacca bruna », un dipinto del 1887, dimostra un impeto disegnativo straordinariamente vitale, che coinvolge nelle sue curve la nuvola splendida costringendola quasi a diventare per rispondenza e per ripercussione terrestre. Anche il « Ritratto del pittore Vittore Grubicy » del 1887 è plasmato con questa materia scevra di impurità: consiste saldamente senza appesantirsi e risplende senza perdere di consistenza. « La Ragazza che fa la calza » del 1888, seduta sull'erba verde e dorata accanto a tre pecore o quattro, presso la staccionata del chiuso, di là dal quale si stende l'adusto paese di case or bianche ed or rosse, è un altro esempio di pittura intensa e spiegata, che nel quadro dell' « Abbeveratoio », smagliante e trasparente, acquista di splendore e di sonorità. Altri quadri d'allora, « Allo sciogliersi delle nevi » del 1888, il « Ritorno all'ovile » del 1889 per esempio, riconfermano che Segantini insistendo alacremente sul punto, e superandone le difficoltà, ottenne il risultato di dipingere in una materia compenetrata di luce e di ombre, poichè a lato del divisionismo solare egli aveva pure elaborato, e ciò valga a smentire che si trattasse di un procedimento meccanico, un suo divisionismo crepuscolare.

Ma l'ascendente esercitato dai suoi maggiori dipinti del periodo alpestre apre l'animo ad altre considerazioni. Che cosa ci trattiene davanti a queste opere, quand'anche sia cessata la sollecitazione che ne riceve la vista? Che vento è mai quello che ce ne porta l'im-

magine, l'eco a distanza? Non sono allusivi, sebbene allegorici, a volte, e neppure enigmatici, pure essendo talora simbolici. Paragonabili al suono di una campana, che sempre, se cade nel cuore di un silenzio sensibile, suscita cerchi concentrici che vanno allargandosi, cerchi di meditazioni che durano oltre il senso del suono, le opere sonore di Segantini ci inducono a meditare oltre la loro apparenza. Contengono un pensiero e un segno dell'eternità e ci richiamano ad essa.

L'angelica teoria dalla quale un giorno si era staccato l'angelo disceso a proteggere il ragazzo sulle strade lombarde della sua prima fuga, lo attendeva lassù, nel cielo di Maloja che s'incurva sopra la valle dell'Engadina, e in quegli spazi lucidi, deserti e gelidi, anch'esse lo attendevano le « Cattive Madri », « La Vanità », mentre tra gli arbusti grami e i tronchi strenui dovevano apparirgli le Fonti della Vita. Fu il terzo ciclo della sua pittura compreso tra il 1894 e il 1899. Nevi intatte, silenzi illesi, cime. L'enorme solitudine dei luoghi incuteva il misticismo e partoriva il simbolo: « L'Angelo della Vita », « Il Dolore confortato dalla Fede, « L'Amore alla Fonte della Vita ». Sono le immagini prodotte da quello stato di sublimazione, che esaltava lo spirito dell'artista. Si pensi alla difficoltà di esprimere pittoricamente il mutismo, lo splendore, il colore, le suggestioni simboliche e la sostanza geologica di quelle sedi elementari. L'impresa era tale da scoraggiare anche un genio. Ma Segantini possedeva il genio della volontà. Egli, che era passato attraverso il realismo senza piegarsi al suo giogo, disponeva di un'energia che gli consentiva di affrontare temi ideali e soggetti rupestri. Non che la pittura debba o possa superare sè stessa, ma tra la formula dell'arte per l'arte, a cui doveva inevitabilmente approdare il realismo ottocentesco, e il principio dell'arte come simbolo della moralità, che tale era in sostanza il concetto segantiniano, la scelta non poteva essere dubbia. La prima tesi non gli avrebbe concesso nè di concepire nè di eseguire quel « Trittico della Vita, della Morte e della Natura », rimasto purtroppo incompiuto, con cui la carriera e la sorte di Segantini si sono concluse in un'aura di solennità religiosa.

La forza del suo principio non è stata finora considerata in rapporto alla questione del soggetto, che schiaccia col suo peso l'estetica dell'arte per l'arte. E se il migliore omaggio alla memoria di un grande è di riconoscere che la sua opera trascende l'epoca in cui fu eseguita, per non averne subito, o per averne respinto gli errori, la prova che Segantini aveva il culto e l'amore e la pratica del soggetto, mentre le teorie dell'arte così detta pura facevano strage da un pezzo, consacra la sua grandezza. Due spiriti diversamente acuti ma egualmente forti nel giudizio dell'arte, l'uno in veste di Prologo

Vacche aggiogate

Ora mesta

allarmato ancor prima che si sviluppasse il fenomeno, l'altro di Epilogo sudato un secolo dopo, e la distanza fra i due richiami è la misura della loro portata e della loro attualità permanente, hanno dato lo stesso avvertimento: « Possano la religione e la filosofia — scriveva Charles Baudelaire nel 1851 — venire un giorno come forzate dal grido di un disperato. Tale sarà sempre il destino degli insensati che nella natura non vedono che ritmi e forme. La loro anima incessantemente irritata e insaziata se ne va attraverso il mondo, il mondo occupato e laborioso, gridando: plastico, plastico! La plastica, termine spaventevole che mi fa venire la pelle d'oca, li ha avvelenati e tuttavia essi non possono vivere che di questo veleno ».

Un secolo dopo il teorico dei valori tattili e dei valori decorativi, Bernardo Berenson — e in una recente intervista egli ha lamentato che le sue teorie fraintese abbiano originato il cubismo, ricordando come quel gruppo di artisti francesi che lo formulava frequentasse il salotto parigino di Gertrude Stein, dove erano letti e discussi certi suoi testi, che ci si trovavano aperti sovra un leggio — non ha più esitato, nel suo ultimo libro, intitolato « Etica, Estetica e Storia nelle Arti della rappresentazione visiva », uscito l'anno scorso, a dichiarare: « Dopo circa sessant'anni di battaglie quasi quotidiane con tale questione, debbo confessare che il soggetto, l'illustrazione, è così necessario alle arti della rappresentazione visiva che senza di esso queste arti non possono esistere e che di conseguenza è non meno essenziale della qualità del tratto. Poichè l'arte è grande soltanto quando cooperano insieme gli elementi decorativi e gli illustrativi. Senza significato spirituale, l'opera d'arte può scadere al livello d'un oggetto che attira l'interesse dell'assaggiatore di vini o la curiosità del ricercatore d'antichità, e si può sollevare tutt'alpiù alle qualità intensificatrici di vita d'uno schizzo pieno di spirito, una Netsuke giapponese o una Danseuse di Degas, null'altro che balocchi per adulti. L'artista completo conferisce alla sua creazione un'aura di valore e la espone perchè venga adorata nell'isolamento di un santuario ».

Religione, filosofia, santuario, isolamento, queste voci che suonano nel testo del poeta profetico e in quello del critico prammatico, questi rintocchi della campana della verità, che ci chiamano a spegnere l'incendio degli errori dei moderni, concordano con l'idea fissa di Segantini: « Bisogna innanzi tutto che l'opera d'arte sia produzione di un essere puro e degno di produrla » e consentono con la sua opera. Egli ha voluto e saputo affrontare il soggetto, punto di coincidenza e di risoluzione tra la coscienza e la visione. Nei maggiori dipinti segantiniani vibra la corda dello spirito. « L'Ave Maria a trasbordo », « Le due Madri », « Il Frutto dell'Amore », « Alpe di Mag-

gio », « Il Dolore confortato dalla Fede », la tematica grave del Trittico, derivano da questa lunga vibrazione il loro potere, che pure, come nel « Frutto dell'Amore » e in « Alpe di Maggio » si allea alla più intensa e splendida sostanza pittorica, di cui non si conosce l'eguale.

Il genio di Segantini fu nella sua volontà di sentire e di costruire per l'eternità. Lo sosteneva in questo suo lavoro titanico il suo carattere austero: « Io conobbi Segantini — scriveva Luigi Chirtani — da quando mosse i primi passi fieramente e da allora la sua vita mi ha forzato a dedicargli un'alta stima come ad un uomo di indole eletta. Egli non partecipò mai all'esistenza spensierata dei giovani artisti. Non ebbe vizi. Quasi appena entrato nell'arte si trovò padre di famiglia. La madre dei suoi figli, che ora sono tre, gli fu sempre e gli è tuttora fedele compagna di tutte l'ore, amorosa, gentile, e da allora il lavoro indefesso e la famiglia formarono tutta la sua esistenza ».

Gloriosa e umanissima sorte, che onora il paese che gli ha dato i natali, la gente della sua terra, che gli ha dato il carattere, la sua patria, che lo celebra e lo commemora. Di pensiero in pensier, di monte in monte, come dice il grande poeta, egli era salito sullo Schafberg, presso i ghiacciai del Maloja, a dipingere le montagne del tema « Natura » del Trittico. Lavorava — lo sappiamo da una sua lettera — fino a quindici ore al giorno, sotto il sole, la pioggia, la neve e la tempesta. Il tempo si era fatto cattivo. Continuò a lavorare. Cadde ammalato. Doveva morire in un lettuccio accostato alla breve finestra di un'umida capanna di pietra la notte del 28 settembre 1899, tra una lucerna e un barlume, levandosi in fondo al cielo notturno l'alba della sua immortalità.

Fatta aurora, divenuta mattino, questa luce, che promette un alto meriggio, ove taluno, meditando il tempo e il senso del passaggio di Zarathustra per l'Engadina, potrà forse scorgere un riflesso dello sguardo puro di Federico Nietzsche, penetra egualmente le cose e le opere che egli dipinse, come nel verso dell'ode di Gabriele D'Annunzio « Per la morte di Giovanni Segantini »:

fremito delle cime
percosse dalla meraviglia,
quando si fa la luce nelle vene della pietra
come nelle fibre del fiore, perchè Demetra
rivede la sua figlia!

Opere d'arte, superiori alle solite obiezioni culturali e dialettiche, che non colgono nel segno del loro carattere e del loro potere. Segantini, pure operando in un clima di idealismi e di tecnicismi

Ritorno al paese natìo

Vita

difficili, ha saputo convertire i primi in una tonalità, e fondere i secondi in un'espressione vitale. Nei suoi momenti creativi, ha saputo trovare più di un punto di coincidenza e di risoluzione tra la sua coscienza e la sua visione, per impulsi generatori nella sua maniera lombarda, per intuizioni e per riflessioni convergenti a un fine espressivo nei più aspri periodi successivi. Egli ha creato cose, figure, paesaggi incontestabilmente potenti: « Sull'alpe dopo il temporale » - « Alla stanga » - « Petalo di rosa » - « Ritratto di Vittore Grubicy » - « Ave Maria a trasbordo » - « La Tosatura » - « All'abbeveratoio » - « Allo sciogliersi delle nevi » - « Capra che allatta » - « Alpe di Maggio » - « Il Frutto dell'Amore » - « Le due Madri » - « Vacca bruna » - « Ritorno dal bosco » - « Il Dolore confortato dalla Fede » - « Ritratto di Carlo Rota », e in questi dipinti, che non sono i soli a dimostrarlo, egli è stato e rimane grande pittore poetico, sublime a volte, come nel « Frutto dell'Amore », per l'intensa determinazione pittorica della sua religiosa poeticità risplendente, raggiante.

ENRICO SOMARE'

GIOVANNI SEGANTINI

Notizie biografiche

Ad Arco, l'11 gennaio 1858 nacque Giovanni, figlio di Agostino Segatini di Ala, falegname, e di Margherita Girardi, di Castello di Fiemme. In questa cittadina il bimbo trascorse con i suoi genitori i primi anni d'infanzia e furono per lui l'unico ricordo felice, la sola esperienza d'affetti familiari degli anni giovanili e contribuirono a mantenere nel fondo dell'ispirazione segantiniana, pur attraverso le più dolorose avversità, quel sereno e fiducioso amore per la natura e per la vita. Artista fatto ormai, nel 1898, scrivendo all'Ing. Marchetti, dichiarava: «... Benchè sia partito dal mio paese natale che non avevo ancora cinque anni, pure questo mi è rimasto negli occhi, nella mente e nel cuore come se l'avessi lasciato ieri. Il ricordo del mio paese mi accompagnò sempre nella mia triste infanzia e fu come un sole interno, la cui luce è ancora quella che illumina l'opera mia».

Nel 1863 morì la madre, il padre si risolse allora ad andare in America ed affidò il figlio ad una sorellastra che lavorava a Milano. Qui il bimbo imparò a conoscere lo squallore della miseria, l'esasperazione della prigionia, il freddo d'una vita senza affetti e senza sole: doveva rimanere chiuso tutto il giorno in una soffitta male illuminata e piena di topi, solo, fin che tornava la sorellastra, alla sera.

Nel 1865 tentò la prima evasione, aveva sentito raccontare dalla portinaia di uno che aveva raggiunto la Francia a piedi e si propose di fare altrettanto. Ma la fame, la stanchezza ed in fine un temporale ebbero ragione del piccolo intraprendente che fu raccolto, privo di sensi, da alcuni contadini. Divenne allora guardiano di porci, ma per breve tempo perchè fu identificato e ricondotto a casa.

Un nuovo tentativo di fuga si concluse con la segregazione nel riformatorio per l'infanzia abbandonata «Marchiondi-Spingardi». Fu assegnato alla sezione ciabattini, ma le sue note disciplinari e di profitto non furono edificanti. Scappò un'altra volta e fu il fratellastro, Napoleone, a salvarlo dal rigore di una punizione e a portarlo con sè a Borgo Valsugana dove aveva uno studio fotografico: questo fu il primo incontro di Giovanni con le arti figurative. Ma non era ancora la libertà ed il mestiere del fotografo, meccanico e impersonale, lo mortificava. Si lasciò adescare dalle promesse di un vagabondo e fuggì con lui, ma si trovò ben presto solo e alleggerito dei denari che a sua volta aveva sottratti al fratello.

E' impossibile seguire a questo punto tutte le avventure, gli stenti, le peripezie del nostro Giovanni. Sappiamo che visse alla giornata, conobbe tutti i quartieri più poveri di Milano ed ebbe in fine un lavoro stabile, in questa città, nella bottega di un vecchio artigiano, il Tettamanzi, pittore e decoratore. Sembra che fra maestro e allievo i rapporti non fossero i più desiderabili perchè il giovane, che aveva rapidamente superato il maestro, si divertiva a stuzzicarne la gelosia.

Nel 1878 troviamo quel vagabondo analfabeta iscritto all'Accademia di Brera. Un nuovo ambiente finalmente si schiuse per lui ed i compagni simpatizzarono presto con questo giovane dall'aria zingaresca, ma dallo sguardo bruciante ed inflessibile come la sua volontà. Furono i suoi condiscepoli ad appioppargli il nomignolo di «Segante» che determinò la trasformazione del suo nome da Segatini in «Segantini».

L'effetto degli insegnamenti accademici si risente naturalmente nella produzione giovanile dell'artista, che cerca la sua espressione echeggiando le maniere dei vecchi maestri, e la composizione rimane subordinata all'aneddoto, alla scenetta; ma ben presto egli si rese conto dell'« inutilità dell'insegnamento accademico e del danno che esso reca all'espansione dell'arte vera creando un gran numero di pittori che non sono artisti ».

Appena gli fu possibile aperse un piccolo studio per conto proprio in via S. Marco: la fortuna aveva cominciato ad arridergli: alla fine del secondo anno di accademia un dipinto, « Il coro di S. Antonio », gli aveva ottenuto la medaglia d'oro e l'incontro con Vittore Grubicy de Dragon, mercante e intenditore d'arte che, intuito il genio di Segantini, gli aveva offerto un contratto per l'acquisto della produzione totale per alcuni anni.

Nel 1881, lasciata Milano e le esasperate espressioni della scapigliatura, Giovanni si ritirò in Brianza con la moglie, Beatrice Bugatti, sorella di Carlo, un suo amico di Brera.

Qui, a Pusiano, cominciò un periodo di attività appassionata a contatto diretto con la natura. Dopo il 1883 si fecero più frequenti le escursioni verso l'alta Brianza, specialmente a Caglio, nella ricerca di una luce più pura e trasparente.

All'esposizione di Brera del 1885 Segantini presentò 19 opere che gli valsero parole di lode del Dossi e del Chirtani.

Ma la sete di orizzonti più vasti si faceva sempre più prepotente e nell'estate del 1886 la famiglia Segantini si pose in viaggio per salire ancora. La figura caratteristica di Giovanni, il suo aspetto brigantesco e misterioso, destavano spesso più sospetti che simpatie ed una volta gli accadde di dover affrettare la partenza da un villaggio, Livigno, ove la diffidenza degli abitanti aveva assunto aspetti minacciosi. La famiglia trovò finalmente quiete a Savognino e vi si stabilì. Gli anni della permanenza a Savognino furono decisivi nella formazione artistica del Nostro, l'impostazione e lo stile si fecero maggiormente vigorosi e sicuri, la tecnica si orientò verso il divisionismo.

Eppure le difficoltà erano sempre grandi, l'interesse del pubblico era una conquista lenta e faticosa: quadri se ne vendevano pochi e Grubicy prudentemente consigliava al pittore di fare qualcosa di più commerciabile « .... i signori non amano le pecore, non amano le vacche. I signori dicono che un'arte ispirata a cose volgari non è arte ». Le strettezze economiche assillavano Segantini che voleva ad ogni costo assicurare ai suoi figli quelle cure affettuose, quell'educazione di cui egli aveva sperimentato la triste privazione Ma si era proposto di resistere e di imporre l'arte sua, senza avvilirla ad un semplice mestiere per fare dei soldi: e vinse.

Per Segantini era sempre stato difficile trovare delle ragazze che posassero per i suoi quadri, perchè temevano la maldicenza dei compaesani, ma qui a Savognino trovò finalmente nella graziosa bambinaia dei suoi figli la modella ideale, la « Baba », che comparve da allora in tutte le sue opere di più serena grazia.

Vittore Grubicy intanto si dava molto daffare, L'Aja, Amsterdam, Parigi, Londra, egli seguiva dappresso tutte le esposizioni cercando di valorizzare anche all'estero l'arte italiana ed era convinto di aver trovato in Segantini l'artista che avrebbe potuto imporsi a tutta Europa. Per questo curò personalmente la sezione italiana alla Esposizione di Londra del 1888. Purtroppo ne ebbe una delusione, gli italiani furono presi in poca considerazione, i quadri disposti in cattiva luce: tuttavia Segantini fu ancora dei meglio trattati. Vittore tentò allora di teorizzare nuovamente con il pittore, nel tentativo di indurlo ad adottare integralmente la tecnica divisionista ed a seguire più dappresso la grande corrente. La risposta di Giovanni fu categorica: non era neanche il caso di parlarne. Così la lunga amicizia fu stroncata. Alberto Grubicy, fratello di Vittore, invece rimase sempre fedelissimo, sebbene non molto entusiasta della nuova predilezione di Segantini per il simbolismo.

Ed ecco affiorare altri scogli: fra la popolazione ignorante e superstiziosa di Savognino prendono aspetto di verità le accuse ed i sospetti più strani, prima di tutte l'accusa di ateismo. L'Artista si era offerto di affrescare gratuitamente la chiesa di S. Martino, ma la gente si era opposta gridando alla profanazione. Poi si era scoperto che il « sedicente Giovanni Segantini » non aveva nazionalità, non aveva passaporto, era renitente alla leva, era un disertore! Gli venne in aiuto un amico di Trento, Vittorio Zippel, che gli fornì un certificato in sostituzione del passaporto e che lo dichiarava esente da obblighi militari. Tuttavia non fu possibile che il pittore venisse iscritto fra gli abitanti di Savognino, perchè quel Comune temeva, in caso di morte, di dover provvedere al sostentamento della vedova e dei figli.

Si dovette così pensare ad una nuova dimora: Giovanni non ebbe esitazioni: più in alto! E la piccola carovana raggiunse il Maloja. Era l'inverno del 1894. L'accoglienza fu cordialissima, la casa scelta, un grazioso villino ed i monti circostanti d'una superba magnificenza.

Personaggi illustri, amici, ammiratori giungevano lassù da ogni parte del mondo, e l'artista accoglieva tutti con la stessa cortesia un po' rude, ma schietta.

Nel 1895 partecipò alla prima Biennale di Venezia, inaugurata dai Sovrani, con una grande tela « Ritorno al paese natio ». Egli stesso accompagnò la sua opera, ma riportò dal viaggio una triste impressione: il trafficare litigioso, il cicaleccio pettegolo della città gli avevano fatto apprezzare ancor più la limpidezza e gli alti silenzi della montagna.

Nel 1896 portò la famiglia a svernare a Soglio e qui gli giunsero le notizie dei torbidi a Milano. Il fatto lo scosse brutalmente: a Milano era vissuto molti anni, aveva trovato amici cari, forse quelli stessi che ora stavano morendo o combattendo per le vie. Si sentì un imboscato, un disertore: forse non era con l'arte che si poteva elevare l'umanità, ma con un'attività più pratica, vivendo fra la folla e non in egoistica solitudine... per un momento temette di veder crollare tutto il suo sistema di vita, temette di aver sbagliato fin da principio. Ma ben presto si riprese: doveva rimettersi a lavorare, doveva tornare al Maloja: ognuno ha una missione diversa e non la deve tradire: la sua strada conduceva lassù. Prima di tornare al Maloja volle scrivere presso la sua finestra quelle parole che potrebbero essere il suo testamento spirituale:

« L'amore è fede - la vita è speranza.
Ave Maria nella vita e nella vittoria ».

Aveva ormai un solo, immenso desiderio: si era proposto di comporre tutti i motivi elaborati in tanti anni in un'esaltazione panteistica della natura: un'opera in cui tutte le creature, monti, erbe, fiori, animali, uomini, offrissero la loro vita, palpitante di divina bellezza, all'abbraccio purissimo della volta del cielo.

Nacque così, il prodigioso trittico che doveva figurare alla Esposizione Mondiale di Parigi.

Giovanni si accinse all'impresa col solito appassionato entusiasmo, si spingeva spesso oltre i 3 mila metri, dipingeva fino a che il freddo gli induriva i colori sulla tavolozza, talora restava anche a dormire in una capanna sullo Schafberg, ove la notte il vento si insinuava ululando. E proprio lassù, subitanea ed inesorabile, come le bufere di montagna, arrivò la fine. Era il 28 settembre 1899.

MARIA ASSUNTA ALTAMER

BIBLIOTECA CIVICA ARCO
90178

ARTI GRAFICHE «SATURNIA» — TRENTO

Lire 150

BIBLIOTECA CIVICA